

---

# ***Close enough* – obrazy porażki transformacji ustrojowej w Polsce lat dziewięćdziesiątych XX wieku na przykładzie *Psów* Władysława Pasikowskiego i *Szamanki* Andrzeja Żuławskiego**

Tomasz Szczepanek

---

**Abstrakt:** Niniejszy tekst problematyzuje kwestię polskiego kina lat dziewięćdziesiątych XX wieku w kategoriach estetyki porażki. Kluczowe znaczenie dla tego rozpoznania ma perspektywa postkolonialna, w której Polska czasów transformacji jawi się jako kraina niespełnionych marzeń o byciu-jak-Zachód, co widać m.in. w kinematografii tamtego okresu.

**Wyrażenia kluczowe:** porażka; Polska; *close enough*; kino; Andrzej Żuławski; Władysław Pasikowski

---

Nieudane filmy polskie z lat dziewięćdziesiątych XX wieku są artystycznymi dokumentami nieudanej epoki. W ich odczytaniu równie ważna jest nie tylko zawartość scenariusza i to, co widać w kadrze, ale również ich dalsze losy. Kiedyś inspirowały i szokowały, dziś bardziej śmieszą i wzbudzają nostalgię. Obrazy porażki tamtych czasów są niczym czarna skrzynka pełna informacji o tym, jak żyli ówcześni Polacy, co ich inspirowało, a przede wszystkim – od czego bezskutecznie próbowali uciec.

W niniejszym tekście chciałbym pokazać, w jaki sposób kino lat dziewięćdziesiątych radziło sobie z traumatycznym doświadczeniem transformacji ustrojowej, postaram się to uczynić na przykładzie dwóch filmów: *Psów* w reżyserii Władysława Pasikowskiego (Pasikowski, 1992) i *Szamanki* w reżyserii Andrzeja Żuławskiego (Żuławski, 1995).

## **Krajobraz porażki**

Pokolenie reżyserów, takich jak Andrzej Wajda, Kazimierz Kutz czy Jerzy Kawalerowicz, stworzyło silną tradycję kinematografii, której wartość artystyczną potrafiła do-

strzec widownia na całym świecie. Fenomen polskiej szkoły filmowej znalazł potwierdzenie w licznych nagrodach i nominacjach przyznawanych polskim twórcom na międzynarodowych festiwalach. Pomimo niesprzyjających okoliczności polskim filmom udawało się zaistnieć na zachód od żelaznej kurtyny<sup>1</sup>. Stąd też wydawać by się mogło, że diametralna zmiana warunków politycznych w 1989 roku przyniesie zmiany wyłącznie na lepsze: większą swobodę w podejmowaniu tematów, eksperymentowaniu z formą, a w konsekwencji falę nowych filmów, które szturmem podbiją rynki całego świata – i te komercyjne, i te festiwalowe. Jednak nic takiego się nie wydarzyło. Kryzys zdawał się odczuwalny również na własnym podwórku, czego wyrazem może być fakt, że na przestrzeni 10 lat jury Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni dwukrotnie zdecydowało się nie przyznać głównej nagrody (w 1991 i 1996 roku).

Upadek komunizmu przyniósł dla polskiej kinematografii jednocześnie szansę i zagrożenie. Z jednej strony zniknęły ograniczenia związane z cenzurą prewencyjną oraz ideologiczną indoktrynacją, z drugiej pojawiły się wyzwania wolnego rynku. Adam Zagajewski w swoim eseju *Solidarność i samotność*, opisując atmosferę intelektualną w przededniu obalenia komunizmu, posłużył się metaforą muru, będącego zarówno przeszkodą, jak i zadaniem prowokującym do twórczego działania. Stąd też pojawia się pytanie „[...] czy to, co powstało jako odpowiedź na niebezpieczne wyzwanie totalitaryzmu, przestałoby istnieć w tym samym dniu, w którym zniknęłoby samo to wyzwanie?” (Zagajewski, 1986, s. 27). Kino w czasach PRL często musiało posługiwać się strategią ironicznej gry bądź innymi tropami artystycznego kodowania, co zapewniało skuteczną komunikację z widzem bez naruszania ideologicznych ograniczeń wyznaczanych przez cenzurę, jak miało to miejsce np. w twórczości Stanisława Barei. Z drugiej strony partia poprzez kontrolę kontaktów z państwami spoza bloku wschodniego zapewniała rodzimej kulturze cieplarniane warunki, dzięki czemu polscy twórcy nie musieli walczyć o widza. Po 1989 roku narodowa kinematografia musiała odpowiedzieć sobie na pytanie, gdzie jest jej miejsce na wolnym rynku.

Lata dziewięćdziesiąte uznawane są przez historyków polskiego kina za okres dość problematyczny. Sam jego początek zdawał się zupełnie nieprzemyślaną próbą przyjęcia tego, co stanowiło kulturowy wzorzec zachodniego stylu życia, urastającego wówczas do rangi fetysza. Jak pisze Tadeusz Lubelski:

Kiedy repertuar kinowy ograniczył się nagle do filmów amerykańskich (w 1990 roku rzeczywiście zdarzały się tygodnie, kiedy kina wyświetlały wyłącznie filmy zza oceanu; gdy po długiej przerwie pojawił się na ekranach pierwszy film europejski, *Wielki błękit* Luca Bessona, także i on opatrywany był w anonsach prasowych kwalifikacją „USA”, jakby redaktorzy codziennych

---

1 W latach 1963–1981 polskie filmy były siedmiokrotnie nominowane do Oscara. W czasach PRL polska kinematografia mogła pochwalić się sukcesami również na Festiwalu w Cannes: Złota Palma dla Andrzeja Wajdy za *Człowieka z żelaza* (Wajda, 1981), nagroda aktorska dla Jadwigi Jankowskiej-Cieślak za rolę w *Innym spojrzeniu* Károlya Makka (Makk, 1982) oraz dla Jerzego Skolimowskiego za scenariusz *Fuchy* (Skolimowski, 1982) – nagrody dla obu filmów przyznano w 1982 roku, a także nagroda dla Krystyny Jandy za rolę w *Przesłuchaniu* (Bugajski, 1982) – filmie nakręconym w 1982, ale zaprezentowanym dopiero w 1989 roku.

rubryk byli przekonani, że inne kraje znikły z polskich kin na zawsze), samo istnienie narodowej kinematografii zaczęło być podawane w wątpliwość (Lubelski, 2009, s. 501).

Lubelski z żalem stwierdza bezpowrotne odejście idei „kina Paradiso” – świata w którym seans filmowy staje się pretekstem nie tylko do indywidualnego przeżycia, lecz także budowania wspólnoty wokół dzieła (por. Lubelski, 2009, s. 502). Przyjemność konsumowania stała się w kraju nadrzędnym celem nadchodzącej dekady. Równie krytyczne spostrzeżenie można znaleźć w komentarzu Mirosława Przyłipiaka i Jerzego Szyłaka: „Krótko mówiąc więc, wraz z demokracją, która w sferze politycznej dopiero zaczęła raczkować, a w sferze gospodarczej ledwie wykuwała podstawy, napłynęła do Polski szeroka fala kultury zdegradowanej, obliczonej na najbardziej masowego odbiorcę i najbardziej prymitywne gusty” (Przyłipiak & Szyłak, 1999, s. 171). Przytoczone wypowiedzi krytyków wskazują na głębokie rozczarowanie sytuacją kinematografii w Polsce kilka lat po zmianie ustrojowej. Szczególnie napiętnowane zdaje się konsumeryczne podejście do filmów, które miało zostać przejęte wraz z innymi mechanizmami kapitalistycznej transformacji. Z tej perspektywy model wolnorynkowy zdobywa przewagę nad kinem jako narzędziem konstruowania tożsamości wspólnotowej. Indywidualna potrzeba staje ponad zbiorowym celem.

Na opisaną sytuację kino polskie lat dziewięćdziesiątych zareagowało dwutorowo: podążało za potrzebami odbiorcy bądź podejmowało próbę uratowania wartości elitarnych. Pierwsze podejście znalazło swoją realizację w tzw. kinie bandyckim, drugie – w kinie autorskim.

### **Kino bandyckie: *Psy***

Pierwsze lata transformacji w refleksji krytyków kinematografii zostały naznaczone „mitem przełomu”: w ramach nowego systemu politycznego miało dojść do reorientacji kulturowego paradygmatu, jednak trudno było przewidzieć, w jakim kierunku mogła podążać ta zmiana ani jak silne byłoby jej oddziaływanie (por. Walas, 2003, ss. 104–108). W konsekwencji powstała próżnia, która domagała się uzupełnienia. Jednym z rozwiązań okazało się zaadaptowanie wzorców zachodnich na potrzeby spraw lokalnych. Drogę tę obrał m.in. Władysław Pasikowski, co najpełniej widać w *Psach*, kultowym filmie tego okresu, korzystającym ze wzorców kina gangsterskiego (Pasikowski, 1992). Gatunek ten był dość dobrze znany polskiemu widzowi dzięki ówczesnemu repertuarowi wypożyczalni kaset video, a także filmom wyświetlanym w latach osiemdziesiątych w krajowych kinach (por. Przyłipiak & Szyłak, 1999, ss. 170–171).

Oś fabularną *Psów* stanowi historia Franza Maurera, byłego pracownika Służby Bezpieczeństwa, który na skutek przemian ustrojowych zostaje przeniesiony do pracy w policji. Bohater rozpoczyna nowy rozdział życia również na płaszczyźnie osobistej. Opusz-

czony przez żonę dla amerykańskiego biznesmena, znajduje pocieszenie w ramionach Angeli, nastoletniej sieroty. Podczas akcji mającej na celu rozbicie gangu złodziei samochodowych ginie trójka przyjaciół głównego bohatera. Na drodze własnego dochodzenia Franz odkrywa, że szeregi przestępczej organizacji zasilają byli członkowie SB, w tym m.in. major Gross. Bohater podejmuje decyzję o wymierzeniu sprawiedliwości na własną rękę. Z prośbą o pomoc w realizacji ryzykownego zadania zwraca się do przyjaciela Ola Żwirskiego, również byłego pracownika SB, którego komisja weryfikacyjna odrzuciła i tym samym skazała na bezrobocie. Decyzja Franza okazuje się fatalna w skutkach, ponieważ Ola w tajemnicy przed przyjacielem przystępuje do gangu. Zdrada zostaje przypieczętowana odebraniem Franzowi nastoletniej kochanki. Podwójna gra Ola znajduje swój finał w tragicznym pojedynku: Franz śmiertelnie rani przyjaciela, za co trafia do więzienia.

Świat przedstawiony przez Pasikowskiego rozdarty jest między powoli domykającą się przeszłością PRL a przyszłością o nie do końca określonym kształcie. Franz Maurer grany przez Bogusława Lindę zdaje się stać przed dość powszechnym wyborem świadków transformacji: korzystać ze środków wypracowanych przez poprzednie pokolenia czy też przyjmować nowe, nieznane rozwiązania? W gorzkiej wizji posttransformacyjnego świata Pasikowskiego przejście z SB do policji jawi się jako „zmiana zakładu pracy”, natomiast wejście we współpracę z organizacją przestępczą jest wolnorynkową alternatywą dla tych, którzy nie znaleźli dla siebie miejsca w nowym systemie. Scena zatrzymania złodziei samochodowych w hotelu pokazuje, że dotychczasowe strategie przetrwania przestały się sprawdzać. Byli funkcjonariusze SB nie radzą sobie w walce z nowym rodzajem przeciwnika, który zdążył odrobić lekcję liberalnego kapitalizmu. Nonszalancja, opieszałość, koleżeńska wyrozumiałość dla błędów cudzych i własnych, a przede wszystkim naiwna wiara w to, że „zawsze jakoś to będzie”, przegrywają z zimnym, wykalkulowanym profesjonalizmem jednostki nastawionej na indywidualny sukces. W efekcie główny bohater ma do wyboru: stać po stronie niewydolnego systemu albo przejść na stronę przeciwnika, która wydaje się niezwykle kusząca. Dobrze skrojone garnitury, zagraniczne samochody, luksusowe apartamenty to tylko niektóre z rekwizytów rodzącej się rzeczywistości współczesnego kapitalizmu. Warto zwrócić uwagę, że scenografię dla znacznej części scen filmu tworzą kawiarnie i restauracje, przestrzenie związane z gastronomią. Lokale, których przeznaczeniem jest konsumpcja, stają się miejscem pracy nowoczesnego gangstera; suto zastawiony stół to okazja do „załatwienia interesów”. Natomiast tzw. brudna robota wydarza się poza główną sceną teatru III RP, czyli na wsi.

Jak zauważają Przyłipiak i Szyłak, w świecie *Psów* cnotą kardynalną okazuje się przedsiębiorczość (Przyłipiak & Szyłak, 1999, ss. 184). Ktoś, kto nie potrafi przyswoić nowych zasad gry, staje się pionkiem w rękach sprawniejszych graczy. Widać to zwłaszcza na przykładzie relacji majora Grossa i Ola Żwirskiego. Doświadczony po roku bezrobocia Gross wyciąga pomocną dłoń do kolegi po fachu, który za chwilę może znaleźć

się w podobnej sytuacji. W świecie wolnego rynku nie ma większego upokorzenia niż ekonomiczna impotencja. Jak trafnie zauważa Piotr Lis w jednym ze swoich szkiców filmowych, Pasikowski „pokazuje Polskę w chwili przełomu, a każdy kraj w chwili przełomu staje się obszarem rozchwiejanych wartości, gdzie prawda i fałsz mogą egzystować na równi” (Lis, 1998, s. 164). Stąd też przejście z instytucji państwowej do „prywatnego przedsiębiorstwa” łamiącego prawo publiczne podlega prostemu wytłumaczeniu w kontekście problemów ówczesnej gospodarki. Tak diametralna zmiana w obrębie dość krótkiego fragmentu pewnej biografii pokazuje, jak wielkie ryzyko porażki w budowaniu społeczeństwa obywatelskiego niosła ze sobą przeprowadzona z dnia na dzień transformacja. Nadzieje na stworzenie wspólnoty opartej na ideałach „Solidarności”, przyświecające zmianie ustroju, zostają negatywnie zweryfikowane w obliczu ekonomii prostych wyborów wyznaczających codzienność jednostki.

Koncept fabuły Pasikowskiego oparty jest jednak przede wszystkim na niezłomności głównego bohatera. Franz Maurer wbrew logice wolnego rynku odrzuca niemoralną propozycję Oła Żwirskiego i podejmuje samotną walkę w obronie wartości zaczerpniętych z kanonu cnót heroicznych. Straciwszy żonę i mieszkanie (zabrane przez amerykańskiego przedsiębiorcę), przyjaciela i kochankę (zabraną przez przyjaciela, który przeszedł na stronę mafii), postanawia się zemścić, co kończy się tragicznie: utratą pracy, dobrego imienia, a w konsekwencji – wolności osobistej. Z porządku fabularnego wynika jasno, że postępowanie honorowe niekoniecznie się opłaca. W ten mało optymistyczny sposób Pasikowski komentuje pierwsze lata po przełomie, co zdawało się rezonować z ogólnym nastrojem tamtego okresu. Jak zauważają Przyłipiak i Szyłak:

Jeżeli więc ktoś odczuwał niepewność jutra, zagrożenie bytu związane z groźbą utraty pracy i zmianą systemu, to *Psy* mogły być jego filmem; jeżeli z goryczą uważał, że „nic się nie zmieniło”, „Solidarność” zdradziła, nowa władza po prostu „dorwała się do żłobu” [...], to *Psy* też mogły być jego filmem; jeżeli ktoś zachłystnął się obrazami dobrobytu materialnego, kultem luksusowych przedmiotów, których posiadanie jest według reklamy telewizyjnej kluczem do szczęścia, a zarazem z rosnącą frustracją konstatował, że te wspaniałe samochody, pralki, lodówki i kobiety są dla kogoś innego, to *Psy* również mogły być jego filmem. Jak wielu było takich ludzi w Polsce na początku lat 90.? Dokładnie nie wiadomo, ale dużo (Przyłipiak & Szyłak, 1999, s. 186).

Warto podkreślić, że w tym samym czasie, kiedy polska widownia z entuzjazmem przyjmowała film Pasikowskiego, kino gangsterskie na zachodzie przechodziło przyspieszony kurs dekonstrukcji za sprawą *Wściekłych psów* Quentina Tarantino (Tarantino, 1992). Amerykański reżyser, kondensując właściwości dystynktywne gatunku, obnażył pustkę i jałowość jego ideowego założenia: śmierć bez wyraźnego kontekstu moralnego staje się estetycznym gestem, którym można manipulować w zależności od potrzeb. W efekcie kinematografia uprzedmiotawia i komercjalizuje życie ludzkie tak, jak globalny przemysł wykorzystuje środowisko naturalne. Polscy twórcy będą musieli jeszcze stworzyć kilka dzieł, zanim nabiorą tej świadomości.

## Kino autorskie: *Szamanka*

Główny wątek *Szamanki* (Żuławski, 1995) to historia romansu Michała, akademickiego wykładowcy antropologii, i dziewczyny o pseudonimie „Włoszka”, którą przypadkowo poznaje na dworcu. Michał oferuje dziewczynie wynajęcie mieszkania, co jest sprzyjającą okolicznością do rozpoczęcia intymnej relacji. Znajomość kończy się, gdy mężczyzna postanawia porzucić dotychczasowe życie z zamiarem wstąpienia do zakonu. „Włoszka” w napadzie szału zabija Michała, a następnie wyjada łyżeczką jego mózg. Główny wątek został uzupełniony rozlicznymi epizodami, które w sposób luźny nawiązywały do perypetii pierwszoplanowych bohaterów.

Rodzima krytyka określiła film Andrzeja Żuławskiego mianem „ambitnej porażki” (por. Szczerba, 1996, s. 10). Głównym zarzutem sformułowanym wobec *Szamanki* była zbytnia chaotyczność historii opisanej w scenariuszu Manuela Gretkowskiej. Wydawać by się mogło, że bujna intryga może dobrze współgrać z typową dla stylu Żuławskiego frenetyczną nadmiarowością. Jednak w tym przypadku nawet kompetentny widz miał problem z odczytaniem podstawowych intencji autorów. W blisko dwugodzinnym filmie poza głównym wątkiem znalazły się również m.in. samobójcza śmierć homoseksualnego księdza, kradzież radioaktywnych materiałów przez rosyjskich gangsterów i wyłowiona z torfu mumia prastawiańskiego szamana. Konstelacja egzotycznych postaci oraz zdarzeń dalekich od prawdopodobieństwa przyniosła fabułę komiksową czy wręcz groteskową (por. Kletowski & Marecki, 2008, s. 420). Ryzykowny scenariusz został uzupełniony pseudo-filozoficznymi rozmowami o dualizmie duchowości i cielesności oraz scenami seksu, dzięki którym film otoczyła aura skandalu. Zła sława *Szamanki* trwała jeszcze przez pewien czas po premierze za sprawą losów Iwony Petry, odtwórczyni tytułowej roli. Krążyły plotki, że nagłe zniknięcie aktorki miało być spowodowane kuracją w ośrodku psychiatrycznym, wyjazdem do klasztoru tybetańskiego; uznawano je także za część sprawnie przygotowanej kampanii reklamowej filmu (por. Kutyla, 2010, s. 72).

Medialna i komercyjna porażka *Szamanki* odwróciła uwagę krytyki od przejmującego i z polityczno-estetycznych względów niewygodnego obrazu Polski, który Żuławski jako reżyser od pewnego czasu pracujący i mieszkający we Francji potrafił dostrzec. Faktyczny krajobraz stolicy w połowie lat dziewięćdziesiątych daleki był od tego, co można było zobaczyć wtedy na dużym ekranie. Filmowcy tego okresu (a w przypadku gatunku komedii romantycznych trwa to do dziś) z niezwykłą starannością unikali kompleksowego przedstawienia niejednorodnego i złożonego pejzażu Warszawy, skupiali się głównie na lokalizacjach estetycznie zbliżonych do tego, co ówczesny widz mógł odbierać jako wyraz cywilizacyjnego postępu. Żuławski postępując się autentycznymi plenerami, zobrazował świat posttransformacyjnego dramatu, którego głównymi bohaterami są bezdomni żebracy i inni przegrani – nie zdążyli oni zapoznać się z bezwzględными regułami kapitalizmu. Większość z nich, jak deklaruje reżyser, to postaci prawdziwe. W nadziei na

darmowy posiłek z cateringu dzień w dzień podążali za ekipą filmową. W zamian za obiad występowali jako statyści (por. Kletowski & Marecki, 2008, s. 422). Według Żuławskiego zabieg ten miał na celu ukazać fiasko przemian ustrojowych w Polsce. W wywiadzie poświęconym *Szamance* mówił o tragicznej w skutkach polaryzacji ekonomicznej, która w latach dziewięćdziesiątych nieodwracalnie podzieliła społeczeństwo na zwycięzców i przegranych. Zauważał także obojętność na ten fakt wśród ówczesnych filmowców: „Załapywali się na to, co nowe – mercedesy jeździły, wszystko było ze szkła. [...] A wystarczyło wyjść z gmachu telewizji, żeby nosem zaryć w dziurę z błotem i żeby pijak wyciągał rączkę o złocisza, bo nie miał” (Kletowski & Marecki, 2008, s. 421).

Piętnem porażki naznaczony jest także los głównego bohatera *Szamanki*, w którego wcielił się i tu Bogusław Linda. Michał porzuca narzeczoną z dobrego domu na rzecz niewykształconej dziewczyny z prowincji, o której trudno cokolwiek powiedzieć. Ich fatalny romans polega głównie na długich i namiętnych seansach fizycznego zbliżenia, a kończy się w momencie, gdy Michał postanawia porzucić upadłe życie podporządkowane cielesnej zmysłowości, by oddać się temu, co wzniosłe i duchowe. „Włoszka”, która nie może pogodzić się z utratą kochanka, zabija go uderzeniem puszki konserw. Wybór tego rekwizytu wydaje się ironicznie nawiązywać do *ready-made* Andy’ego Warhola. Puszka z zupą firmy Campbell w świecie popartowych symboli jest ikoną konsumerycznego stylu życia. W filmie Żuławskiego staje się mieczem obosiecznym kapitalistycznej rewolucji: to, co miało żywić i pokrzepiać, ostatecznie przynosi zgubę. Według Juliana Kutyły w relacji Michała i „Włoszki” dostrzec można ślady młodopolskiej chłopomanii: inteligent-nihilista w poszukiwaniu sensu swojej jałowej egzystencji otwiera się na to, co bliskie naturze, domyślnie jeszcze nieskalane przez cywilizację (por. Kutyła, 2010, ss. 76–77). Śledząc tropy zawarte w filmie Żuławskiego, łatwo można rozpoznać, że „Włoszka” nie ma w sobie nic z naturalnej czystości modernistycznych pól i lasów: nosi wyzywające mini, jada w fast foodach, słucha muzyki z MTV... Jednym słowem: jest dzieckiem swoich czasów. Symboliczny gest bratania się z niższą klasą jest nieskuteczny, ponieważ okazuje się, że niższa klasa reprezentuje ten sam porządek, przed którym bohater uciekał. Polscy „chłopi” lat dziewięćdziesiątych ochoczo zostawiają to, co można byłoby uznać za swojskie, na rzecz estetyki świata importowanego z Zachodu. „Włoszka” zjada mózg swojego kochanka, tak jak wolny rynek pożera etos inteligencji.

Warto zwrócić również uwagę na szczególne znaczenie ról Bogusława Lindy dla tamtego okresu – jako aktor miał szansę sportretować bohaterów przemiany pokoleniowej po 1989 roku. Dzięki współpracy z najważniejszymi reżyserami kina artystycznego lat osiemdziesiątych, takimi jak Andrzej Wajda [*Człowiek z żelaza* (Wajda, 1981)] czy Krzysztof Kieślowski [*Przypadek* (Kieślowski, 1981); *Dekalog* (Kieślowski, 1989)] wszedł w ostatnią dekadę XX wieku z bogatym dorobkiem filmowym, udowadniając, że potrafi z niezwykłą siłą oddać nadzieje i dążenia bohaterów szeroko rozumianej współczesności. Umiejętność ta została chętnie wykorzystana przez twórców kina lat dziewięćdziesiątych, którzy obsadzali Lindę w rolach odpowiadających problematyce tamtego okresu.

Udział w wysokobudżetowych filmach sensacyjnych zapewnił mu status ikony popkultury. Linda, porównywany wówczas do Humphreya Bogarta, stworzył wizerunek twardego mężczyzny, który potrafi poradzić sobie z każdą przeciwnością losu bez względu na cenę, jaką musi za to zapłacić (por. Lubelski, 2009, s. 566). Ten typ bohatera znacznie różnił się od ról, do jakich przyzwyczajona była widownia Lindy z poprzedniej dekady. Mniej w nim aspiracji i wiary w odmianę świata na lepsze, więcej natomiast gorczy i rozczarowania w związku ze zmianami, które już zaszły i zachodzić w sposób nieubłagany muszą. Znamienne jest również to, że wraz z nadejściem XXI wieku obecność aktora na dużym ekranie gwałtownie zmalała w porównaniu z poprzednim okresem. Wyeksploatowany wizerunek Lindy jednoznacznie kojarzył się z rodzajem bohatera, którego czas minął. Po odrobieniu lekcji pierwszych lat dzikiego kapitalizmu polska kinematografia musiała pójść dalej w poszukiwaniu własnej tożsamości i miejsca w nowym posttransformacyjnym porządku społecznym.

### Inne spojrzenie

Filmom Władysława Pasikowskiego i Andrzeja Żuławskiego można zarzucić wiele: formalną wtórność, zbytnie uproszczenia czy niedociągnięcia warsztatowe. Kultowe niegdyś teksty z *Psów* (m.in. „A kto umarł, ten nie żyje”, „Bo to zła kobieta była”) dzisiaj bardziej śmieszą, niż ekscytują, a przecież tuż po premierze cała Polska mówiła językiem Franza Maurera i tym samym uczyniła z niego bohatera swoich czasów. W zakłopotanie wprawia także rola kobiet w posttransformacyjnym imaginariuszu (por. Keff, 2010, s. 25). Nieobecna żona Maurera wysyła amerykańskiego kochanka w celu przejęcia należącej kiedyś do obojga małżonków luksusowej posesji, w efekcie bohater przenosi się do obskurnej kawalerki. Jego obecna kochanka, nastoletnia sierota, zdradza go z przyjacielem, który dołączył do gangu narkotykowego, jak nie trudno się domyślić, ze strachu przed bezrobociem. Postać „Włoszki” uzupełnia ten fatalny wizerunek kobiety jako podmiotu nie w pełni samodzielnego, pełniącego rolę zdradzieckiego pasożyta zainteresowanego swoim żywicielem, o ile ten dysponuje jeszcze wystarczającymi zapasami życiodajnych soków. W kontekście neoliberalnego kapitalizmu chodzi oczywiście o pieniądze. Kobiety są nieobecne, a gdy pojawiają się na ekranie, niewiele mówią (Angela) bądź mówią niezrozumiale („Włoszka”), zawsze jednak działają na niekorzyść tych, którym winne są wdzięczność.

Z perspektywy 20 lat obraz ten poraża seksistowską ignorancją. Jak zauważyła Maria Janion w wykładzie inaugurującym Kongres Kobiet w 2009 roku, rewolucja „Solidarności” dotyczyła jedynie połowy społeczeństwa. „Demokracja w Polsce jest rodzaju męskiego” – ironicznie konstatowała badaczka (Janion, b.d.). Autorami i docelowymi użytkownikami przemian ustrojowych są mężczyźni. Miejsce kobiet jest gdzieś pomiędzy nimi,

choć nie za blisko, w przeciwnym razie źle się może to skończyć – ostrzegają filmowcy tamtego okresu.

Porażka omawianych filmów najpełniej przejawia się jednak w zestawieniu z ich własnymi punktami odniesienia: w przypadku *Psów* będzie to komercyjne kino amerykańskie, w przypadku *Szamanki* – europejskie kino autorskie. Polska transformacja musiała znaleźć swoją legitymizację w języku symbolicznym, do czego film zdawał się najbardziej adekwatnym medium ze względu na siłę oddziaływania na potencjalnych odbiorców. Dla wzmocnienia ważności tej próby często sięgano po strategię ośrodków/institucji uznanych wedle historycznego doświadczenia za skuteczne w tego rodzaju przedsięwzięciach: „jeśli chcemy przedstawiać perypetie gangsterów, róbmy to tak, jak robią to Amerykanie (a przynajmniej robili to jeszcze w latach siedemdziesiątych), przecież stamtąd pochodzi kapitalizm, którego chcemy się nauczyć”. Próby naśladownictwa obejmowały przede wszystkim warstwę wizualną filmu: od starannie dobieranych lokalizacji, przez charakteryzację aktorów, po estetykę kampanii promocyjnych. Fascynacja zachodnim przemysłem filmowym ujawnia dojmujący rozłam między tym, do czego aspirowano, a środkami, za których pomocą usiłowano realizować wyznaczone sobie cele. Lata PRL umocniły liczne kompleksy i fantazmaty osadzone w martyrologiczno-mesjanistycznej ideologii romantycznej. Cywilizacyjne zapóźnienie miało zostać nadrobione bądź przykryte w warstwie kulturowej pośpiesznym przyjmowaniem wzorców dojrzałych demokracji. Jednak bez świadomości i akceptacji własnego położenia świat sztuki – w tym przypadku filmowej – mimowolnie eksponował to, co próbowano za wszelką cenę wymazać. Jerzy Pilch w swojej książce *Rozpacz z powodu utraty furmanki* opisuje rozdźwięk między zmianami ustrojowymi a inercją tożsamości ukształtowanej przez wieki burzliwych doświadczeń z sąsiadami. Jeden z felietonów opatrzony został mottem z Czesława Miłosza, które świetnie obrazuje moment, w jakim znaleźli się Polacy chwilę po obaleniu komunizmu: „W cieniu imperium, z kurami, w gaciach prastowiańskich / Naucz się lubić swój wstyd, bo zawsze będzie przy tobie, / I nie odstąpi ciebie, choćbyś zmienił kraj...” (Pilch, 2003, s. 14). Polska jest krajem postkolonialnym, uwikłanym w splót trudnych zależności od krajów, które ją kolonizowały, i krajów, które sama kolonizowała. W układzie tym poczucie wyższości miesza się ze słabością, agresją i innymi wciąż niezdiagnozowanymi kompleksami (por. Janion, 2007, ss. 327–330). Bezrefleksyjne przejmowanie zachodnich wzorców kulturowych przybiera formę symbolicznej kolonizacji, która umacnia pozycję Polski jako kraju o dotąd niezdefiniowanej tożsamości.

\* \* \*

Polska kinematografia w burzliwych czasach transformacji ustrojowej próbowała dotrzymać kroku nieustannie zmieniającej się rzeczywistości polityczno-ekonomicznej, korzystając z narzędzi wypracowanych na Zachodzie. Filmów równie wtórnych, jak *Psy* czy

*Szamanka*, było w tamtych czasach znacznie więcej. Nieustanna pogoń za Europą i Ameryką wydaje się jednym z głównych wątków kulturowej opowieści o Polsce końca XX wieku. Być może ta historia sięga znacznie głębiej w przeszłość, a przełom 1989 roku jedynie uruchomił głęboko tkwiącą w narodzie maszynę fantazmatów. Polska kinematografia lat dziewięćdziesiątych wydaje się *close enough* – prawie taka jak na Zachodzie. Jednak owo „prawie” stanowi ogromną różnicę i być może w niej mieści się polska tożsamość: wiecznie rozdarta między trudną do przyjęcia rzeczywistością a marzeniami o lepszym świecie.

## Bibliografia

**Bugajski, R.** (Reż.). (1982). *Przesłuchanie* [Film]. Zespół Filmowy „X”.

**Janion, M.** (b.d.). *Solidarność – wielki zbiorowy obowiązek kobiet*. Krytyka Polityczna. Pobrano 17 lutego 2016, z <http://www.krytykapolityczna.pl/Opinie/Janion-Solidarnosc-%13-wielki-zbiorowy-obowiazek-kobiet/menu-id-78.html>

**Janion, M.** (2007). *Niesamowita Słowiańszczyzna: Fantazmaty literatury*. Wydawnictwo Literackie.

**Keff, B.** (2010). *Psy Władysława Pasikowskiego, czyli Polska jest twardzielem*. W A. Wiśniewska & P. Marecki (Red.), *Kino polskie 1989–2009: Historia krytyczna* (ss. 25–34). Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

**Kieślowski, K.** (Reż.). (1981). *Przypadek* [Film]. Zespół Filmowy „Tor”.

**Kieślowski, K.** (Reż.). (1989). *Dekalog* [Film]. Sender Freies Berlin (SFB); Studio Filmowe „Tor”; Telewizja Polska.

**Kletowski, P., & Marecki, P.** (Red.). (2008). *Żuławski: Przewodnik Krytyki Politycznej*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

**Kutyła, J.** (2010). *Szamanka* Andrzeja Żuławskiego, czyli kto komu zjadł mózg. W A. Wiśniewska & P. Marecki (Red.), *Kino polskie 1989–2009: Historia krytyczna* (ss. 71–80). Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

**Lis, P.** (1998). *A jednak się kręci... Szkice filmowe*. Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.

**Lubelski, T.** (2009). *Historia kina polskiego: Twórcy, filmy, konteksty*. Videograf II.

**Makk, K.** (Reż.). (1982). *Egymásra nézve* [Film]. MAFILM Dialóg Filmstúdió; Meridian Films.

**Pasikowski, W.** (Reż.). (1992). *Psy* [Film]. Studio Filmowe „Zebra”; Agencja Produkcji Filmowej.

**Pilch, J.** (2003). *Rozpacz z powodu utraty furmanki*. Wydawnictwo Literackie.

**Przyliński, M., & Szytak, J.** (1999). *Kino najnowsze*. Wydawnictwo Znak.

**Skolimowski, J.** (Reż.). (1982). *Fucha* [Film]. Michael White Productions.

**Szczerba, J.** (1996, maj 14). Kłopot z Żuławskim. *Gazeta Wyborcza*, 10.

**Tarantino, Q.** (Reż.). (1992). *Wściekłe psy*. Live Entertainment; Dog Eat Dog Productions Inc.

**Wajda, A.** (Reż.). (1981). *Człowiek z żelaza* [Film]. Zespół Filmowy „X”.

**Walas, T.** (2003). *Zrozumieć swój czas: Kultura polska po komunizmie – rekonesans*. Wydawnictwo Literackie.

**Zagajewski, A.** (1986). *Solidarność i samotność*. Fundacja Zeszytów Literackich.

**Żuławski, A.** (Reż.). (1995). *Szamanka* [Film]. Visa Film International.

---

**“Close Enough”: Images of the Failure of the 1990s’ Political Transformation in Poland  
as Exemplified by Władysław Pasikowski’s *Psy* [Pigs]  
and Andrzej Żuławski’s *Szamanka* [She-Shaman]**

**Abstract:** This article problematizes the Polish cinema of the 1990s by analyzing it in terms of the aesthetic of failure. Of crucial importance for that interpretation is the postcolonial perspective. Seen from this perspective, Poland of the political transformation period appears a land of unfulfilled dreams of being-like-the-West. One of the spheres where this is visible is the Polish cinematography of that time.

**Keywords:** failure; Poland; close enough; cinema; Andrzej Żuławski; Władysław Pasikowski

---



Article No. 2243

DOI: 10.11649/slh.2243

Citation: Szczepanek, T. (2020). *Close enough* – obrazy porażki transformacji ustrojowej w Polsce lat dziewięćdziesiątych XX wieku na przykładzie *Psów* Władysława Pasikowskiego i *Szamanki* Andrzeja Żuławskiego. *Studia Litteraria et Historica*, 2020(9), Article 2243. <https://doi.org/10.11649/slh.2243>

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License, which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. <http://www.creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl>

© The Author(s) 2020

Publisher: Institute of Slavic Studies, Polish Academy of Sciences, Warsaw, Poland

Author: Tomasz Szczepanek, Warsaw, Poland

Correspondence: [tomasz\\_szczepanek@o2.pl](mailto:tomasz_szczepanek@o2.pl)

The preparation of this work was self-financed by the author.

Competing interests: The author has declared he has no competing interests.